

東洋大学学術情報リポジトリ Toyo University Repository for Academic Resources

ワークショップ「身体と環境」

| | |
|-----|---|
| 著者 | 和栗 由紀夫, 河本 英夫, ゲオルグ・ シュテンガー |
| 雑誌名 | 「エコ・フィロソフィ」研究 Vol.10 別冊 |
| 号 | 10 |
| ページ | 205-233 |
| 発行年 | 2016-03 |
| URL | http://doi.org/10.34428/00008002 |

ワークショップ「身体と環境」

和栗由紀夫（舞踊家）

河本英夫（東洋大学）

ゲオルグ・シュテンガー（ウィーン大学）

通訳（ドイツ語）：山口一郎（東洋大学）

河本 今日はこの形で和栗さんに聞けるとことは、ものすごくラッキーで幸運なことなのだと素直に思っています。これじたいエキサイティングなダンスなんですけど、テーマとしては土方舞踏の特質はどのようなものか、それからダンスの訓練はどのようなものかというかたちでお話できればと思います。学生にとっても哲学の教育にとっても、ダンスの訓練はものすごく重要なことで、ダンスの訓練、それから土方の「舞踏譜」という、独特の書き残し方、記録の仕方があるので、この辺についてまとまった形で話していただければと願っています。

シュテンガー（通訳：山口） オリジナルのフィルムはほとんど入手不可能というか、幾つかの舞踏についての本は英語でもドイツ語でもあるんですけど、それは言ってみれば解釈のようなもので、実際の映像とかオリジナルな資料に至るのは非常に難しいです。

和栗 僕は慶応大学のアート・センターが「土方アーカイブ」という研究部門を立ち上げたときからずっと協力させていただいているんですけども、あそこに来る、直接来る学生さんって、今までどれだけの人が来たか分からないんですけど、そういう方はある程度資料コピーして帰って帰るね。

シュテンガー ベルリンに「舞踏センター」というのがあって、そこには演劇関係の大学の学科と一緒に仕事をしていたりして、ピナ・バウシュとかドイツ系の舞踏と関わり合うような流れについての研究はあるんですけども、ただそれもピナ・バウシュが舞踏から影響を受けたって話はするんですけども、それも、いわば間接的なものでしかないのです。直接的なこういう機会というか映像を目にするっていうのはほとんど難しい状況だということです。

和栗 土方先生の話から始めないといけないと思うんですけども、土方巽について書かれたものっていうのは、非常に多いですね。いろいろな先生の友人が、文学者が非常に多いということもありますし、舞踏研究イコール土方研究みたいな形でなされています。海外でも同じようなことがあります。

河本 むしろ、先生と土方巽との関わりから話していただいたほうが良いと思います。

和栗 そうですね。だから、もう土方の特徴を学術的なかたちで、そういうふうに述べるっていうのは、僕の任じゃないんですね。最初から僕のことを絡めて話すしかないんで。それを今回先生にお願いしてはいるんですけど。

ちょっと話がいろいろ広がっちゃって申し訳ないんですけども、よく舞踏ってなんですかっという質問が最初にくるわけですね。これは会話のルールとして、あなたが舞踏はどういうもんだったってことをお話ししてから私が話しましょうっていうのがルールですよ。人にいきなり物を尋ねるなんて失礼じゃないかと。これは種村先生も怒ってましたけど。「俺がこれだけ苦労して獲得したものを、あいつらただで欲しい、冗談じゃない。自分の頭で考えろ」って。舞踏っていう言葉に、僕なりの感覚、感触なんですけども、二つの問題点がまず、舞踏って発したときにあるんですね。それは一つは、舞踏というのは、BUTOH じゃなくて「舞」「踏む」の舞踏という漢字ですね。だからといって中国から来たというふうに捉えていることじゃなくて、昔は。多分江戸時代、明治前までは舞ひ踊りって平仮名ですよ。

河本 舞ひ踊りね。

和栗 それをああいう舞踏っていう漢語に置き換えているわけなんですけども。これは僕がしゃべるんじゃないで郡司先生の本読めばみんな出てますけども、舞っていうのは回るってことです。よ。ということは脱魂状態。あるトランスをそこに呼び込むこと。そうするとトランス、空っぽになるってことで、何かが入って来るだろうと。これがトランスフォーメーションだとか、ポゼッションだとかっていうもののもことになるわけです。ですから、人間より上位下位っていうのは区別できないけれども、上位とすれば神やスピリチュアルも入って来るし、下位的なものっていうと動物の霊だとか、とにかくいろんなものが入ったり出たりする器が肉体であるという考え方ですね。それと同時に、もちろん自己を殺す。これは日本の伝統芸能なんかでは生身を殺すっていうことが基本ですから、日常的な自分っていうものをまず殺してからじゃないと役にねえよと。これ、当然のことなんです。けど、じゃあ土方のやり方と日本の古典舞踊っていうのは共通性あるかっていうと、ここがまた一つ問題があるんです。とにかくトランス状態になって、あるスピリチュアルなものと交換するというのが、舞うということの舞踏の意味ですよ。それから踏っていうのは、これは踏むというのも二つの意味があって、まず悪霊にしろ地の悪い霊なり、そういうものを踏んで抑えるというものと、それからへんばい反問とかっていう古い日本の様式ですけど、踏むことによって大地の良い霊を浮かび上がらせることになる。これは一つその場を清めるっていう意味です。踏むという行為と、それから今度交互に踏むっていうことがでてくる。それはまさしくリズムです。リズムになるってことは、日常的な時間からの解放ということになります。それはだから、舞ということがサークル、意味するということはもちろんこれも日常的な時間を殺すっていうことです。ゼロからまた戻ってしまう。だからそれは集中って方向に行きます。それから、踏む、踏というのは一つのリリースっていうか発散のことです。だから踊りっていうのは、舞っていうのが、一応日本で言えば能に残っているわけですよ。

河本 そうすると、傾く(カブク)の歌舞伎とはちょっと違いますね。

和栗 歌舞伎は踊りからきてるわけですね。歌舞伎舞いとは言いませんから、歌舞伎踊り。これは仏教とくっ付いているわけでしょう。

河本 なるほどね。

和栗 日本は両方混ざっちゃったから、神道と仏教も混交しちゃってるから両方なんですけども、歌舞伎の場合はもともとは仏教の一遍上人の、あそこからがもともとの出自です。だから歌舞伎踊りってというのは、能のお面を剥いだ解放感。けども、能から完全に脱却できなかったっていうとこに、この化粧が仮面性としてまだ残っているということがあります。

河本 仮面の代わりの化粧なんですね。

和栗 舞踏に行くまで回り道があるから言葉で説明する。バレエなんて言葉の説明要らないもんね、クラシカルバレエっていうのは、そうですかみたいなところがある。舞踏というと、なんですかみみたいなことになる。

河本 結局、舞踏というのか、これに込めた思いという部分がやっぱり、さっきから話されているところにずっとつながるからですね。

和栗 いずれにせよ、回るといふ円環行為、それから踏むという反復行為。これは、やっぱり踊りのも一つ一つの一番大事な効用といいますか。なんで僕ら、僕らっていうか人間の歴史の中に舞踊なりお祭りなり、そういうものが必要だったかっていうことのもとなってくると思うんですよ。

河本 回転と踏む、反復ですね。

和栗 反復、リピートするっていうことですね。だから日常生活の中で、どこの国のどの時代に人でも、あそこへ行くのはまっすぐあそこへ行かなきゃいけないという方向性がある。ほとんど前方ですよ。家に帰るのも前方。ところが前へ行って後ろへ行って、行こうか行くまいか、行こうか、行くまいか。これやってたらあなたどうしたのってなっちゃうよね。そうすると、もちろんいろんな意味でもそうですけども、狂気(本気)とかっていう問題と非常に密接に踊りは関係してくるわけですね。だから初期の原始キリスト教が音楽と踊りを最初制圧しましたよね。それはリピートする、神にリピートするということはないと。神は一方通行しかないんだと。リピートするのは悪魔の仕業なんだというところで禁止されたけど、結局禁止し得なかった。禁止することは無理なんでしょうね。

シュテンガー 私の理解では要するに、舞う、舞って円環運動っていうかこうするということは、どこかでするんじゃないくて、それをするによって空間そのものが生まれてくるという具合に理解すべきであって、そしてまた、その踏むということは、踏むことを通して大地が生まれてくるという具合に、普通どこかに行くときには空間が前提にされていて、それに向かって歩いていくわけなんですけども、そうではなくして、空間そのものが舞の中から、そして踏むことを通して大地そのものが生まれてくると理解してよろしいですかということです。

和栗 それは、正しいって言うかそうだと思います。特に、今まだ暗黒舞踏の話にはまだ入る前なんですよ。舞踏っていう言葉の解釈だけを言ってるんで、基本的には舞うことによって空間が生まれる。これが、日本の場合には、極端な例で保持されてますよね。それは宗教的な儀式の話じゃなくて、古典芸能の中にある。例えば ^{じうたまい}地唄舞 っていう京都の日本舞踊ありますけども、もともとは畳一畳の世界です。ところが、舞手が動くことによって空間が生まれてくるわけですね。踊ることによって舞手のいる場が空間になっている。ということは極論しちゃえば、足の裏だけで空間は十分できるところまで行っちゃうんですね、畳一畳も要らないと。

河本 動ければね。

和栗 土方さんに強引につなげちゃうとすれば、いや、土方さんはもっと足の裏だけじゃなくて内部の空間もってるよと。どうしても空間という僕らは外を考えるけれども。だからバレエなんかが、やっぱり空間を混化するっていうか、征服する。これがやっぱり西洋的な踊りの基本的な考えなんでしょうけども。日本の踊りの場合には空間を自分に入れちゃうことになる。征服するんじゃないくてね。

土方さんの話はここから始まるんですけども、今言いましたように舞踏っていうのは、今私たちが問題にしている BUTOH というこの舞踏じゃなくて、もともとの意味は、世界中どこにでもあるものだと考えていた。

シュテンガー 一般的である、世界中どこにでもあるとおっしゃることはよく分かるんですけども、ただ、土方の場合には、身体の革命という言葉があるように、それは単に身体の革命のみならず、社会革命であり文化革命であるというその革命の部分とのつながりも考えなければならないので、一般的にどこにでもあるということをおっしゃることそのものはよく分かりますけれども、ただ、それ以上の部分がどうなっているのか。

和栗 だから今それを前提としてということで話しています。それで、なぜそういう一般語である舞踏というものが、今おっしゃられているような特殊なジャンルのように受け取られるようになったか。この問題が一番最初に話す起点だと思うんですが、まず区別化といいますか、土方がアクティブに自分からそういうふうな区別なり、他と違う新しい何かを創造しようとしたのかという流れと、いや、土方は自分のこと自分としてをやっただけだ、それがいつの間にか周りからそういうふうな評価が固まった、この二つの捉え方がやっぱりあると思うんですよ。まず土方さんが標榜したのは、舞踊なり舞踏、最初は舞踊だったですけども、その上に暗黒って付けたことですね。

山口 暗黒って、英語だとなんて？

和栗 ダークネス (darkness) になっちゃうけどね。

山口 ダークネスですかね。

和栗 でも違うんですけどね、本当は。いい言葉が見つからない。暗黒が一番衝撃的だったことです。

舞踏っていう言葉じゃないんですよ、インパクトはね。それはもう土方研究の中でいろいろ取り上げられてますけれども、まず 1959 年の三島由紀夫の『禁色』という作品、これが舞踏の始まりの作品だといわれてますけども、やはりここで取り上げられたのは男色、ホモセクシュアル。倒錯のエロチシズム。それと、鶏を絞め殺すというような暴力性。だから、戦後日本ではアメリカもだんだん大量に入ってきて、美と力と健康の一致というところで日本人がアメリカ人になろうとしてた。そこに土方は闇を持って来たといえますか、死を持って来たといえますか、それから倒錯的なエロスと暴力性。こういうのは、当時の日本のダンス界においてはタブー視されていて、そういうものをしちゃいけないと。だから、僕は土方さんの稽古場に古い舞踊新聞がありまして、そのときの公演の記事が載っているのを偶然見たんですね。何だって。そうしたらそこには「馬鹿か気違いか」、あるいは「これは芸術ではない」というようなことが書いてある。今そういうふうに批評されるものなんかないんじゃないですか。すでに何でもありで。それだけやはり、舞踊協会なり日本のダンス界っていうのはコンサバティブだし、強固だったんでしょうね。

シュテンガー 哲学との関係で言いますと、フーコーは、いわば合理性の背後に潜む非合理性というものを強調しているわけなんですけども、その非合理性というのは、まさに合理性を支えているものであって、裏表のものであるという見解を取ってるわけです。しかし、土方の場合そういう視点から見たときには、「暗黒」ということがまさにその逆である輝きとか秩序とかっていったものを実は支えているものであって、そしてそれを逆に反転させたというか。

和栗 それもあると思います。ただ、土方先生自体は^{とうかい}韜晦の人っていいですか。とにかく本音の部分では、これ本音なのかどうか分からないってところがありまして。

山口 トウカイってどういう字でした？

河本 身を窺って自分がそうでないものの姿で現れるというのが韜晦。立派な人が本当にみずぼらしい姿の表現で立派さを表している。難しい漢字だね。

和栗 だから例えば、ある土方さんに非常に親しい舞踊評論家を書いてるんですけども、土方の東京時代、東京に出て来てモダンダンサーとしてやってたとき、やはり西洋の彼らの好みはジャン・ジュネだとかロートレアモンだとかってフランス文学、それらに非常に興味持っていたし、ランボーもそうです。そういう西洋文学に親しんで、やっぱり。ジュネなんか特にね、特殊ですけども、男娼だとか、あるいはもうちょっと下層の人たちの、あるいは犯罪者とかっていうものに対して、非常に土方さんは色目使ってたと思うんです。自分と重ね合わせた部分があると思うんですけども、60 年代前半の『禁色』から後のずっと続く流れの前半の 60 年代は、やはりアンチダンス、アンチアートというものが一つの時代の流れでもあったと思うんですね。土方さんだけがやったことじゃない。ただ、土方さんは非常に強烈にその「アンチ」っていうものを出していた。もちろん一番のアンチはモダンダンスに対してなんです。そのモダンダン

スにアンチって言いながらクラシックバレエ好きだったりして、「バレエはいいね、和栗」って言われて、こちらは「ええっ？」という感じでしたよ、舞踏の対極はバレエだと思ってたから。ですから今の光と闇の話も、合田成男先生って土方さんの兄貴分の人が、土方さんが亡くなった後に僕と飲んでるときに、「和栗、土方は暗黒じゃないんだよ、分かるか」って言われて、僕も「うーん」と思って。合田先生の論ですけども、アジアは明る過ぎるんだと、光にあふれてるんだと言っていた。

だから、太陽を見るときに間に何か入れるように、土方は光が欲しかったんだ、と。そうか、と。ただ、光があふれているから、満ちあふれているから、土方は本当に自分の光を捕まえたかった。そのために闇を間に入れたんだよ、って言われて。

河本 いい話だな、それはいい話だ。いやいや、ゲーテみたいな話だね。ゲーテも同じようなこと言ってる。

シュテンガー キリスト教でも無からの創造っていうわけですけども、どうしてわざわざ創造しなくてはいけないんだ、と。神は明る過ぎる、明る過ぎて満ちあふれる光なので、なんでわざわざ無から創造しなければならなかった、それはなぜか。という問いとつながるのではないかな。

河本 例えば、なぜ目は物を見る。なぜ、目には物が見えてしまってるのか、なぜ身体は常に動いてしまってるのか。ここは問いの形でしか届かない部分、つまり問いの形でしか届かない部分っていうのは、結局のところ、その形で現実にかかしてみるのは難しいし、物を見てもいいし、物を見てもいい。つまり、光は見るものの対象でもないし見るものの媒体でもないから、既に光の中にあってしまっていることは、目が見えてしまっているということと同じことだから。この事態をどうやってつかむかなんですよ。

和栗 難しい話をさらに難しくしたよ、今。これは舞踏家に聞く話じゃないな。

河本 いやいや、舞踏家に聞く話ですよ。

シュテンガー 私が今舞踏を問題にしているのは、言ってみれば根本問題、人間の根本問題そのものを扱っているつもりだ。哲学の話からすると、思惟の歴史をたどってみると、要するに昔から善悪の対立、それから光と闇の対立、さまざまな意味での対立軸の中で考えられてきて、まずシェリングの所で一つの変更があって、ニーチェの所で、要するに『善悪の彼岸』という話になりました。『善悪の彼岸』以来、主要なテーマになるのは運動であって、運動の中から運動が出てくるという、そういうことが哲学のメインテーマになっていると私は今考えているのですが、それとのつながりも出てくるんだと思いますけども。

和栗 分かるような気がしますけども。

河本 例えばこういう問題なんですよ。『善悪の彼岸』とか、あるいは善悪の関わる場所の問題で言えば、善悪の出現そのものによって、善悪が出現することによって既に忘れられてしまっている、ある経験の層がある。その層にどうやって届かせるか。すでに動いてしまっているもの

は、すでに「先験的過去」になってしまっている。

シュテンガー ちょっとお話を舞踏に戻させていただきます。今の話は、どのぐらい舞踏が深い所に触れているかっていうことを述べたかったんです。

和栗 例えば二項対立の、何ていいますか、それ一つにまとめるということじゃなくて、二項対立の向こう側にあるもの、あるいはオーバーでもいいですけど、そういうものに関して土方はいつも考えていたということは確かだと思うんですよ。それは、舞踏が非常にミステリアスな行為として西洋で捉えられやすいという側面はあるんですけども、それは、僕は勉強家でないから滅多なことと言えないけれども、いきなり無意識的なものっていうところに重きを置いて、何でもありみたいな形に、舞踏は下手すると癒着しやすい。それはある意味で宗教的なものに関しても、手技に関しても。土方はいつもそこにものすごい警戒警報を発しようとしていたんですね。

シュテンガー 土方さんの文章の中から、今おっしゃった神秘的な、あるいは形式的なものに対して距離を取っていたということに関連して、土方先生と大野先生との違いが一つ言えるとなると、大野先生の場合は、形式は独りでに生じるのですが、精神的な内実が前もってそこにある限りにおいて生じるとおっしゃってるのですけれども、それに対して土方先生の場合は、生は形式を取り込みつつ開示する。つまり、生の中から形式が出てくるのであって、その生以前に、大野先生のおっしゃるような、スピリチュアルな、精神的な内実っていうものを前もって前提にしないことが土方さんの場合の特徴ではないか。

和栗 土方先生の言葉は、ちょっと難しいんですけど、関連した言葉で僕が覚えているのは、「生理にまで高められた精神」ってことを言ってましたね。自分の生理まで高められた精神が必要なんだと。だから、生理と精神を分けていることではないという。今言ったように形式なり肉体とスピリチュアルなものっていうふうに分けるのではなくて、そういうもの自体が何か特殊なものとして捉えるのではなくて、むしろ自分の生理として。踊る人の心構えなんですけどね。だから、もちろん土方さんは表現者といいますか、自分の体そのものが表現体でありますからね、そういうある二項対立をいきなり超克するとかっていうことでなくて、身をもってこっち側にぶつかって、こっち側にぶつかってっていうことを示した人ですよ。だから、非常に強い否定の精神をもった芸術家だったと思うんですね。日本人には珍しいと言っていいと思うんですね。だから日本の芸術運動の中で、否定、革命とかっていうものはほとんど起きてないと思いますね。それは演劇でも演劇改良運動と言ってますね。日本の文化の分かりづらさと同時に豊かさっていうのは、「許す、これもあってもいい、これもあってもいい」という共存の文化だと思うんですよ。だからそういう中で、もう敵をつくってもいい、とにかく否定という強い姿勢で戦ったのは土方であるし、あとは舞踏派というグループで戦うわけですけど、土方個人の中では、これは市川雅さんが書いているんだけど、真鍮板に自分の体をぶつけて、そこに

は土方が既成の舞踏、舞踊なりっていうもの、ダンスというものに対する、否定というもの以上に、土方は自分の肉体すらをも否定しようとしてたような気がする、と。

河本 そのときに結構つらい状態が生まれる場面では、自分を慕って来る者たちとの間にも、なおそのことの一部は出ちゃいますよね。

和栗 あの人変わらなかったと思いますよ。弟子がいようがいまいが。

河本 いまいがね。多分感じからすると、先生に対してだけ少し優しくなったんじゃないかと僕は思ってるの。鷹赤兒に向ける言葉なんて厳しい言葉浴びせてるし。本当に言いたいことは言わず別の形でボロッと伝えるしね。

和栗 土方先生のある意味、両方の顔をもってるといいますか、あるときは超男性あるときは母になって、あるときは光の肉体になっている。だから生きるっていうことは、これはエランヴィタルでもそうでしょうけども、ここは市川さんが書いてるんですけども、「彼はモダニズムが主張した固体としての自我を許さなかった」って。「系統派生としての肉体しか認めなかった。」と。「自己とは累々たる死体の集積所、墓場ではなかったか」と。だから、私は死者とともに生きてるっていうのは当たり前のことですよ。それは舞踏家じゃなかったって当たり前ですよ。みんな祖先が生きて、今あるわけだから。

シュテンガー 今の否定ということなんですけども、仏教の歴史の中には絶対無とか、「あるなし」の無じゃなくて、無という言葉はありますよね。これとの関係はどうなのか。

河本 思想の中から生まれたダンスではないんですよ。要するにここが難しいところで、土方を思想や哲学の枠で理解しようとすると、全て解釈にとどまってしまって、届かない世界、この届かない部分に彼の固有性があるという基本系があつて。概念じゃなくなるんですね。

シュテンガー 大きな意味でなんですけども、やはり、日本の心っていうか日本人の心という、アジアの心の中で捉えるということ。スペインなどの宗教的な儀式の中にある、自分自身の体をむち打つという行事があるし、さっきおっしゃった土方さんが真鍮板の中に自分の身をぶち当てるのと、あれ以上の、血を出していじめ尽くしてキリストに倣ってというんですけども、そういう伝統もある。それはだけれども、一つは自我が自我に対する行為である。つまり、自我が自我をぶっ殺すんだと。そういう意味での否定というのは、西洋にもないわけではない。

和栗 ただ、土方さんはそういう方向性から外れて行きますよね、次の局面では。

土方舞踏の特徴って、最初にもらったときに、何だろう。もちろん土方の個々の公演だとかそこで行われたパフォーマンスについての評価はいろいろ残ってますけども。それからどういうメッセージ性があったかっていうことね。60年代、公開された『肉体の叛乱』は68年ですけども、その前までは、やはりアバンギャルドっていう形、アンチ芸術、アンチダンスっていう形で、パフォーマンスって言ってもいいぐらいシュールレアリスムとかネオダダだとかそういうものとも一緒に組んで、とにかく壊すことと創造すること、この間で揺れ動いていたと

思うんですね。

ところが、『肉体の叛乱』の68年終わった後、土方さんは故郷に帰って細江英公さんと一緒に映像を撮りますね。それで自分の生まれた土地、秋田ですけども、その農村の中には、東京にあるような20世紀のモダニズムの対立もないし、ある大きな善も悪も常識も日常も、狂気すら共存してるような、その自然と体と行為っていうものがある必然を持って緩く結び付いてるような、ある一元論的な世界にやっぱり戻っていくわけですね。それからやっぱり土方の踊りは変わったっていう。もちろん、フォークロアなものを非常に好む。周りに舞台の上でも。土方さんも着物着て髪を毛結って、昔の男根を屹立させた超肉体、超絶肉体っていうところから急に女性になっちゃいますね。

それと同時に、今度は「舞踏譜」という作図法がだんだんだんだん主流になっていくということがある。それまでは大野先生とか笠井叡さんとか、そういう第一次暗黒舞踏派といわれている人たちは、ドイツ舞踊の血をみんな引いてるわけですから、そういう表現主義的なものと、もっと新しいシュールレアリスム的な手法、あるいはいろいろな人とのコラボレーションを通して、新しい何かを作ろうって言って、10年間ぐらい活動していた。ところが土方はそこから1人別れた。実際いろんな人とコラボをやっているときも土方さんが全部演出はしてたらしくんですけれども、やはり、初期の舞踏というのは、皆さんもともとモダンダンサーですから、モダンダンスを自分で壊せば舞踏が生まれるという発想で、非常に単純明快。だから作り上げるとか、あるいは構築して一つ一つのブロックから作り上げていくっていうようなことは、やっぱり土方さんは1人になって自分のカンパニー興して弟子を取ってって、そこからやっぱり始まってきた。

シュテンガー その転換期に起きたことなのですけども、それは全く新しいことが始まったのか、それとも今までやった破壊と創造というプロセスの新たな作り変えというか…。

和栗 と思いますね、新ただと思いますね。これは言葉の遊びになっちゃうかもしれないんですけども。例えば、日本の伝統芸能が物まねから始まったと。その意味も深いからちょっと僕は解説できないけれども、古典研究者じゃないから。ただ、後期の土方さんの舞踏譜というのは、模写ですよ。なぜ土方に模写が必要になってきたのかっていうことは、それは先生の内面だから僕は分からないんですけども。

河本 「舞踏譜」は慶応大学のアート・センターに残されているだけですか。

和栗 これは僕のまとめた舞踏譜だけど、中にはいくつかでてるかもしれない。

河本 真似が必要になったというのか、真似を通じて何をそこでやろうとしてたのか。

和栗 もちろん身ぶり、あるいは動きを集めるということで、絵画から踊りを創るっていう手法が非常に顕著になってくるんですね。

画家に対してのオマージュっていうのももちろんあるんですけども、それよりも作品その

ものからどういう舞踏世界をつくり上げていくかという、一つの新しい挑戦ですよ。言葉から、もちろん日本の伝統芸能見ればよく分かるんですけども、最初にあるのは言葉ですよ。次に音楽がきて、振り、踊り、ムーブメント、アクションっていうのは一番最後に当然きますよね。アクションが先あって後から言葉が付くってないわけです。それで、表意文字というふうに考えれば、花という言葉一つの中にもものすごい世界が入ってるわけじゃないですか。だから、当然この手法は外に公開されないわけですよ、僕がいたときも。ですから、外部の人はそれ即興とは思ってないんですよ。もちろん振り付けってみんな一緒に踊ってるわけだから。だけどどういうふうにして創られているのかというのは、誰も知らなかった。評論家も見に来なかったし見せなかったし、夜中の作業ですから。やっと先生が亡くなって僕が『舞踏花伝』っていうんで『舞踏譜』を出して、それからアート・センターも力入れて、森下さんも舞踏譜についてずっと研究してるけれども。原則稽古は見せませんし、もっとひどいのは、土方さんは自分の踊っているとこはなるべく弟子に見せないんですよ、稽古してるところを。だから、正直中にいる人って先生の踊りあんまり見てないですよ。公演のとき客席にいませんから。

山口 そうか、後ろから見るとかはないんだよね。

和栗 ええ。だから先輩に「和栗は土方さんの踊り見てないじゃん」って言われましたけど、同じ舞台の後ろで見てました。僕は 27 日間背中見てました。

河本 稽古のときに、どういう言葉を発するんですか、あの人は。

和栗 それやりましょう、今からね。これから舞踏譜入っていい？

シュテンガー 一つ質問なんですけども、例えば運動を見るということに関してなんですけど、運動じゃなくて、なぜ絵画を見て、そこに潜む何かを舞踏に表現なさろうとしたのか。動いているものだったら 2 歳とか 3 歳の子どもの動きを見ていれば、そこに、なんか舞踏としてくみ上げる何かを見とることができるのではないかな。

和栗 もちろん、ある言い方をしまえば、人間を見てればいいじゃないかと。人間は自然そのものなんだから。もちろん人間観察というの、ものすごい非常に大きな領域ですよ。ところが土方さんの人間観察というのは、ほとんど病人か不慮者か、狂人か。あるいは、全く虚脱してしまった人とかね、ある特殊な状態。僕は先生に聞いたんですよ。「先生、舞踏譜に人間はあまり出てこないんですけども、なんで病人とか不慮者は見てわかるんですか」って言ったら、先生はある日、「健康って何だ。ノーマルって何だ。おまえは人間か」って。「いやあ、人間だと思うんですけども、先生は人間じゃないんですか」。「うーん。もし言えるとするれば、人間というものになりつつある何かだ。人間だと言い切れるのは神しかないかもしれない」と。

だから、もちろん猫は私の先生です、牛は私の先生ですって、動くものみんな、自然はみんな舞踏の教師であるっていうのは、あの人のいつも使ってた言葉ですからね。ただ、そういうものと 1 枚の絵を見て、人工物を見てそこから踊りを捏造するという方法とか、いろんな方法

をもちろん同時に取ってました。

その問題点というのは、僕なりに解釈してみますと、絵画という二次元のものから踊りという四次元のを創らなければいけない。当然そこに時間というものが介在することで踊りになるわけですから、スカラブチャーになるわけじゃないので、それが動かなければいけない。そうすると、肉体というものを構築しなくてははいけませんよね、1枚の絵から。新しい肉体をその場その場で。一応僕は自分なりの「舞踏譜」という形でまとめたかったですね。そのまとめるときに、もちろんこれは僕のまとめ方ですから、他の人はまた他のまとめ方あるだろうし、当然全体像をつかめる人誰もいないですよね。土方さん個人に対しても、僕は土方さんのこの面しか付き合っていない。こっちに付き合ってるのはあの人では、全員の証言を集めて立体を作らなければ全体像などは絶対無理なので、推測するしかないわけですから。

それで、一応まとめたのに、重さから軽さへ、重いものから軽いものへって、取りあえずまとめてみよう。ともかく舞踏譜のテーマというのは、肉体とは何だ。

シュテンガー 素朴な、初めに尋ねなければいけなかった質問かもしれないのですが、土方先生は、直に舞踏をお始めになったのか、それとも、それ以前に形成期といいますか、モダンダンスをなさっていた歴史があるわけですよね。

和栗 あります。最初はノイエタンツェじゃないですか。秋田の田舎で。ただ、大野先生もそうなんです。だから、舞踏の2人の大先生は、表現主義。

山口 そうですね、表現主義ですよね。

和栗 だけど、前にドイツの方がいらして、舞踏はドイツ表現主義から生まれたって威張ってたけど。

山口 威張るほどのものじゃないよね、全然。

和栗 土方さんは内部も外部もあるもんかって言ってた。それからバレエもやったしジャズダンス、フラメンコ。それからモダンダンス、そして舞踏です。だから僕も、先生がたまに稽古場でスパニッシュだって、パッと見せるんですね。カッコいいなと思って。

河本 和栗先生は何をやったんですか。土方さんの所に行く前は何やったんですか。ボクシング？

和栗 空手。

河本 そうか。

和栗 だから耐えられたのよ、あのスパルタに。芸術家はみんなしっぽ巻いて逃げたんだから、「冗談じゃない」って。こっちは根性あるから。

シュテンガー 既にお聞きしたことはあるんですけども、要するに二次元の絵の世界から四次元のダンスにするということは、これはもう土方先生の方法論の一つとして見ていいんでしょうかっていうことなんですけど。

和栗 そうでしょうね。他の人誰もやってないでしょう。もちろん絵からインスピレーションを受け取って、それを作品にという人はいますけれども。例えば、今先生がご覧になってたターナー

の絵ですね、ウィリアム・ターナー。

山口 これかな。

和栗 そうですね。例えば、ウィリアム・ターナーの絵。これは何て言ったらいいのかな、観念連合って言っているんだと思うんですけども。例えば、ターナーの空がありますよね。ほとんど皮膚、こういう色かああいうドアの色とか。茶色系の、琥珀。

シュテンガー 要するにターナーの絵の特徴はもう雰囲氣的なものなからですね。

和栗 例えば、ターナーの空、それからある不安定さですよ。それからにじむだとか。日本語で言えば非常に近いのはにじむ、ずれる。それから二重の焦点。それとか不安定さとか。そういうものを踊りの空間にまず創るわけですよ。それと、例えば、これは、シュテンガー先生は分からないかもしれないけど、鼈甲アメ。

河本 鼈甲アメ？

山口 ですよ。もう昔だもんね。まだあるのかな。

河本 もうない。

山口 昭和 20 年代とか。

和栗 要するに、太陽にかざすと透けるじゃないですか。

山口 ええ。桃太郎あめじゃなくて、金太郎あめみたいなやつ。

和栗 だからその鼈甲アメ、溶ける、^{うみ}膿。というふうにどんどん観念連合していったらうんですね。ターナーの空が、アメのように溶けて膿となって。それを体に今度置き換えてくるでしょう。

山口 そうか。

和栗 また逆に、今度は膿が、内部から外への通路になるわけじゃないですか。そうすると、かさぶた、膿っていうのは内部が外部化したものでしょう。そうすると、そのかさぶたはがすと今度はアメになるわけだよ、キラキラと。そういう循環連動ですよ。

シュテンガー 今、描写なさったわけですけども、そしてベーコンの絵とかさまざまな絵がありますけども、それについて和栗先生がお書きになっているこの規律そのものは、土方さんが考えたもの。

和栗 それは全部土方の言葉ですよ。

山口 これは全部土方さん。

和栗 うん、ここにあるのは。こっちの日本語版はいろんな人の言葉が入れてあるけど、この英語版は土方さんの振り付けそのものです。河本先生ベーコン展いらっしゃいましたっけ。

河本 いや、僕はいろんな所のベーコン展をね。イギリスに何回か行ったときも行ってるし。

和栗 いや、近美で僕踊ったんですよ、40 分。

河本 あ、そう？

和栗 ベーコンっていうんで。

山口 ベーコンの絵なんかっていうのは、絵のコンダクトというか、どんなふうにして入られて。それこそベーコンの絵はもう習熟なさっているのか、それともどうなんですかね。

和栗 いや。去年近美でベーコンが来た、あれのときにデモンストレーションで 40 分のベーコンだけの作品、舞踏作品創ったんですよ。美術館では踊れないから、会議室みたいな所に仮設舞台作って。130 人フルだったのかな、そこで入場券タダですから先着順で切っちゃってたんですけど、そのときにやっぱり、その美術館のカatalogにあるベーコンじゃ足りなくて、120 点ぐらい。ネットでどんどん印刷。もちろんベーコンそのもののフォルムをまねることも当然ありますけれども、そのベーコンの 1 枚の絵から、ムーブメントをどういうふうに抽出するか。例えば、この 1 枚の絵に幾つのムーブメントを発見するのかと。それをどういう空間で踊るのか。というのは、舞踏の非常に大きなテーマですけれども、空間を設定しないと時間が設定できない。じゃ、端的にやるとすると、例えば花びらをめくるというのがありますよね。これはこの大きさですね。すると花びらが出てくるわけですよ。こんなちっちゃい花びらだと、指じゃめくれないですよ。そうすると針でめくるとしかないんですよ、こう。

山口 はい。

和栗 これが、この空間が時間を成立させるわけでしょう。そうすると、これだけの花だとしますよね。すると、今この花びらをめくったものじゃめくれませんね。これ花びら切っちゃう、全部。そうすると指だけじゃめくれないと。手首、肘使わないと 1 枚、2 枚ってめくれてこない。つまりこの速度というのは、この空間があるからこそ決まってくわけで、じゃあこの部屋いっぱい花びらだったら、手じゃ無理だよとなる。体でも無理だよと。そうすると神経でやるしかない。ここは体を拡張しないといけないわけであって、自分の拡張した肉体っていうか体の神経でスーッとめくっていくような時間が出てくるわけでしょう。そうすると、体のサイズってどこからどこまでと。ここで止まるもんじゃないと。という体のサイズ、重さ。あるいはぬれてるのか乾いてるのか、あるいはどういうマテリアルでできているのかという、体そのものが今度対象となっていく。従来の踊りというのは、自分の思想、世界、感情世界、想像世界を体という道具でもって、ムーブメントとフォルムで表現する。これは私の内部ですというところから、土方は、いや、体そのものが既に表現されているんだと。それを突き止めていかなきゃ駄目じゃないかと。じゃなきゃ表現なんか成立しないでしょう。

河本 いい話だね。今のはいい話だ。そのことと稽古っていうのが、具体的に当然つながっているはずなんですけど。

和栗 あの人褒めることはしないからね。俺 8 年いて、1 年で 200 日は稽古していた。東京にいるときは毎日ですからね。褒められたのは 2 回しか覚えてない、8 年間で。それ覚えてますよ。

河本 どういう感じだったんですか、褒めるっていうときの感じって。

和栗 いや、短いですよ。

河本 短い。「いい」と。

和栗 「良かった」。良かった一つだけ。でも、外では相当褒めてはくれていたみたい。先生の友達から「和栗、あの土方が褒めていたぞ」って。うれしいよね、それ。逆に先生じゃない人から聞かされる。ああ、外ではいいこと言ってくれているんだ。

だからベーコンに関しても、まず、土方舞踏の特徴っていうのは、体をバレエのように統一体として均質体という、見るっていうところからやっぱりセパレーションしちゃいますよね。それで、今空間を決めるっていうことを言ったけど、例えば、ベーコンの踊りを、これはゴムですよ、伸びるゴム。ゴムという一つの置き換え装置を入れるわけですね、ベーコンの踊りを創るときに。そうすると、太いゴムはやっぱりスローになる、力がかかると。細いゴムはピュッと伸びちゃうと。ところが、この引っ張る力と、今度戻る力っていうのがありますよね。そうすると、まずセパレーションがあるっていうことは、個々のパーツが違う時間をもっているっていうこと。表情は表情としての時間。腕は腕としての時間。こっちは腕はこっちの内臓を延長としてこう出てくる。ゴムをひっかけてグーッと引っ張ると。するとこれをポーンと飛ばして、こっちから内臓の足がダダダダッと出てくるっていうふうな、体の関係性を、それをゴムというものを1個入れればそういうふうになるし、これをまた肉の塊、物言わぬ肉というふうな形になって、今度はこの内臓をこうたどって来る。なかなか外部に出てこない。いろいろ読み解き方は、それぞれ読み解き方によって、アプローチの仕方によって踊りがどんどん変わってきますよね。

河本 いい話だ。

シュテンガー 今お話しくださった各体の部分の、お互いの関係性からおのずから出てくる動きというのに関してなんですけども、ですから、舞踏表現というのは簡単に言うと、一緒くたに一遍に出てくるのではなくて、こっちの動きがこう動いたときに、ここの部分とどう兼ね合っているのか、そしてこの部分が動き始めたときには、こっち側はどうなるのかといった、つまり一步一步少しずつ歩みつつある中で、新たなものがその都度というか、新たに順次的に、そして生まれてくるという具合に理解していいんでしょうか。

和栗 その理解でいいと思うんですけども、問題は、これは振り付けられたものだっていうこともありますよね。自分が新しく創る場合と、例えば僕の場合は、土方さんの稽古場にいたとき土方さんが振り付けるわけですよ。そうすると、時間の管理は土方さんになっちゃうわけ。僕は自分の納得するまでこうやっていくと踊りは流れちゃうわけですよ。だからその踊りの速度なり、強さを決めるっていうのは自分じゃないんですよ。それ自分の満足感とか理解するまで延々とやられたらたまったもんじゃないんで、見てるほうは。そういうものが舞踏だと思われる節もあるんですけど、それは垂れ流してるただの自然であると。自己満足を垂れ流しているだけの時間であって、その踊りをつかさどってる時間っていうのは踊りだよ。土方でもな

いよ。踊りが決めるんだよっていうのがね、一番難しいんですよ。

山口 そうですね。

河本 完全になりきってしまえばということの、ここではない場所ですよ。

和栗 そう。だから、そういう状態。そこが一番難しいんだよね。そういう状態半分、管理半分っていう、そこが土方舞踏の難しさ。どっちかになれば楽なんだけど。だから、「股割り」でしょ。僕ある人に言われたんだけど、世の中で成功するっていうのは二つの方法しかないんだよと。狭く深く特別になるか、広く浅く一般的になる。これは金になるって土方は言ってた。おまえのやろうとしてるのは広く深くだからって。これ股割きになっちゃうよって。でもやってほしいって言われたから、頑張ってはいるんだけど、土方さんのやり方も同じですよ。ある人に言わせりゃスフィンクスみたいな。俺の問いに答えられなきゃ落っこちろという。

河本 落ちろね。

和栗 またはい上がって来いですけどね。謎かけの達人とかね。でも土方さんがだからといって答えを全部持っていたとは思えないしね、もちろん。持ってた答えを教えようって気もないだろうし。

河本 多分、なんかやっぱり答えのない問いみたいな部分も相当あったんでしょうから。この文章の中にかなりのことが書き込んであって、例えば2ページ見てください、2ページ目の冒頭ね。

山口 これ、しっかりした翻訳する人に任せないと駄目ですよ、これは。

河本 土方の文章を翻訳、別の言語に置き換えられる人間はいない。これをやれたときは、人間をやめなきゃいけないんですよ。

ここの2ページ目の1行目。「舞踏譜による振り付けには大きく分けて二つの世界がある。その一つはなることである」。それは、絵から読み取って。もう一つが大きいんですよ。さっきのなるっていうのはトランスフォーメーション、あるいはポゼッションを意味するわけ。つまり、一つが動くというふうになるかという、そういう変換ですね。もう一つあるんですよ。「完全に〈なりきって〉しまえば外部からの振り付けは無効と化し」。つまり、言われているようになっちゃったらいけないんですよ。ここに問題が。

山口 その限界とかね。

河本 そう。

山口 それだけだよ。

河本 そう。ここのとこのエッセンスは翻訳できるんだけど、この含みを表現するって難しい。

山口 だってそれは無理だよ、無理って言っちゃしょうがないんだけど。要するに、何ていうか、ある程度の予感を持ってない人じゃないと、言葉の意味だけ理解すると、概念、言葉の意味だけの理解になっちゃうからね。

河本 ねえ。だから。

山口 それはどこでもあることだけだね。

河本 うん。

和栗 これは今日のために書いたものじゃないんですけれども、この舞踏譜の本を作ってもう 20 年ぐらいたったのね。もう一度舞踏譜を再考してみようっていうんで書いたものです。訳していただければ、このまま読んでもらえればいいんですけれども。

山口 彼帰ったら、少し予算付けて、ちゃんとした翻訳者付けてって言ってますんで。だけど訳せる人いないから。だってこれも。まず、日本語そのものでしょう。

和栗 俺の原本も問題あるよね。

山口 いや。そしてドイツ語になったところで、ドイツ語のニュアンスとして捉え切れる人がいないから、だから問題なんだよ、いつでも。要するに言葉は言葉になったところで、その言葉の意味が理解できるわけじゃないからね。

河本 ないからね。

山口 それはそうですよ。

河本 だからちょっとやんないな。でも。

山口 だけど、やらないよりましだから。要するに、方向性として示してどこに問題があるかって。

河本 そう。

山口 それが分かるだけでも大もうけっていうか、文化はそうとしか伝わらないんだから。

和栗 だから、ここで僕が書きたかったことを今先生に簡単に説明しますとね。きょう舞踏譜の話になるだろうと思ったから。非常に僕が、そうですね、20 年以上前に舞踏譜のことを明らかにしたときに、ものすごい抵抗を受けたんですね。業界内部からっていうのがあって、舞踊評論家。それから他の舞踏からも。土方舞踏がこんなもので表わされるわけないだろと言っていた。もちろん、言葉は言葉ですからこれで土方さんの仕事を説明しようなんて鼻からありませんよと言いたい。ところが、いきなり言葉の向こうにあるのがダンスですよって乱暴な問い掛けにも僕は抵抗したいと思う。なぜならば、われわれは言葉を使うことで文化を築き上げてきているわけですから。それからまた、稽古場で膨大な言葉が飛び交っていたわけですから、それをはっきりさせなきゃいけない。これは弟子の仕事だろうと。

それで、やっぱり土方さんの所で長くいられないっていうのは、振り付けられることのつらさ。要するに、舞踏っていうのは自分の内部、あるいは自分の世界を簡単に外に出せる、表現できる。はっきり言えば簡単に芸術家になれると思っている限りは間口が広いわけですよね。ところが、誰でもそうなんだろうけど、「自己撞着」が必ず起きちゃうわけですね。自分のやりたいことしかやらない。やりやすいことばかりする。すると自分で飽きてくる。だから、合田先生が、「おまえは幸せもんだよ、和栗」と。なぜならば、「土方が舞踏譜残してくれたから」と。「おまえが道を見えなくなったときに、これは鍵なんだ」と。「こっちの小部屋空ければ動

物がある、こっちの小部屋空ければ花園がある。そこに入っていく、入っていかないかはおまえ次第だけど、土方はおまえたちにこの鍵を残したんだ」と。「ところがそういうものを持ってない人は、自分のつくったスタイルなり世界なりの殻に閉じこもっちゃう。すると、だんだんその殻が厚くなってきて中から破れなくなっちゃう。これがきついんだぞ、和栗」。僕のちょっとした先輩の、大野先生とか笠井さんの即興派でずっとやってきた人たち。もう 20 年の即興やってれば、やることなくなっちゃうよね。

だから、そういう意味で振り付けっていうのは、外からの強制ですよ。だから嫌だって言ってるんじゃないやっぱりものは創れないと思うんですよ。それはきついけど、優秀な受信体となるべく、努力しなきゃいけない、センシティブをもっと高めて。でも、やっぱり発信するんだという、受け取るだけじゃなくてそれを今度発信する力に変えていくということの両方を土方は養成するわけだから、なかなかこれは難しい。それが一つですね。

それからここにいっぱい土方さんの言葉とかも出てますが、僕は先ほど舞踏譜を軽いもの、重いものというふうに分けたものをもう一回整理し直そうと思っている。その前に一番大きな問題となっているのは、日本語で言っちゃ簡単なんだけど、なるっていう言葉が頻繁に使われるけど、これを英語で言うと、**to be** とか **became** しか思い浮かばないんですけど、そんなになれるんですかと。まず、慶応の小菅先生に聞かれたのね。「和栗さん、なる、なるって言ってるけど本当になってるの？ 牛なら牛になってるの？」。「なってませんよ。なれるわけじゃない不是吗か」と。なったら狂人になっちゃいますよと。ところが一瞬なってる時間があるかもしれませんね。それは分からない。となると、踊りの中で舞踏がテーマとしている主体は何かという、これが踊りそのもののもっている問題だと思うんですね。

山口 主体っていうのはどうすりゃいいかなんですよ。何ていうんだろう、**Subjekt** っていう言葉があるんですけど。

河本 前主体？

山口 えっ？ フォアズプジェクトの **Subjekt** なんだね。要するに。でも主体は難しいよな。

和栗 日本語でも難しいんだけど。

山口 何ていうか、結局、主観ってやると、哲学の中でこちらのすさまじい長い歴史があるので、主観と客観っていう対立の中でしか捉えられないんですよ。

和栗 それは分かる。

山口 ですから、主体っていう言葉の体っていう体の持っている意味が大きいんだと思うんですけど、それをだけでも。

和栗 主役っていうとちょっと違う。

河本 主役。役という、**Persönlich** のほうが入っちゃうから。

山口 何だろうね。だって個人の個じゃないわけでしょう。

河本 違います。だから、何だろうな。

和栗 ただ、そこが非常に古典舞踊ともつながっていくものがあるかもしれないと思うんですね。

山口 要するに、担うものみたいなものってのはどうなんですか。

河本 担うという。だってここが問題なんですよ。担うものというふうにやっちゃうと。

山口 いや、もちろん担われる対象みたいなこと考えちゃうと駄目だけど。

河本 違う、違う。担うものであるんだけど、何かになっていくんですよ、それが。ここの部分。
だから、担うんだけど自分で何かになっていく *Etwas* だから、ここが大厄介で。

和栗 踊ってる主人公でいいじゃない。

山口 そうか。

和栗 踊ってるそのときそのときで。

山口 簡単で。要するに、そうだ、踊ってる人のことなんだよね。

和栗 人じゃなくてもいいんですけど、花でも鳥でも虫でも。

山口 そうか。テーマって言っちゃいけないんですかね。

和栗 いや、分からないですよ。俺ドイツ語分かんない。

河本 なんか違う。つまり、多分さっきから言葉を探しているところを見ると、まだ違うものを探している。

和栗 言葉は難しいね。

河本 人間の言葉の中にそれを表すいい言葉がないってことなんですよ。

山口 そういうことです。

河本 だから、何かで比喩的に言ってるだけということなんですよ。それはしょうがない。

ちょっとだけお聞きしたいんですけど。振り付けの典型的なものはやっぱり、土方さんの振り付けってこんな感じだったんだよみたいな、具体例ってなんかないですか。例えば、犬になれって言われてこんなふうにとったら、それはダーツと何か言うとか。それから、本人の身体に関わりがパッと変わるとか、そういう典型例。

和栗 僕が入ってた時期は、とにかく忙しい、先生が一番忙しい時期だったでしょう。3 年間で 16 作品創ってましたからね。だから、2 カ月に 1 本新作でしょう。そうすると、振り忘れる。覚えるのが精いっぱい。あの人のすごいのは、1 作品終わると同じテクニック使わないの。また新しいの探してくるの。だからやっぱり 1 回詰まっちゃいましたよね。公演間に合わないでキャンセルっていうことあったんだけど。

河本 公演取りやめ。

和栗 取りやめ。「こんな完成度でできると思ってるのか、おまえたち」って言うけど、先生創ったんだからこっちは。「できるわけないだろう、キャンセル、延期だ」。もうチケットも売ってたんだけどね。

河本 ちょっとだけ、舞台に上がるまでのところの稽古を教えてほしいんですけど。作品そのものを内観しているところのプロセスと、それから仕込みはちょっと違いますよね、舞台に上げるところの。

和栗 僕がいた時期ってダンスはすごい多いんですよ。そうすると、非常にはっきりしてたのは、男性の踊りと女性の踊りってあの人は分けるね、同じ振り付けしません。だから、男性のシーン、女性のシーン。もちろん全員で同じ振りをやるときもあるけど、そっちは少ないですね。男性のシーンっていっても10人ぐらいいますから、10人の群舞があればソロもあればという形で、一つの作品創るのに50ぐらいの踊りは一作品に入ってるでしょう。それを2カ月で50創るんですよ、振りを。次の2カ月で新しい50創る。だから増えますよね。誰も整理しないから、それをやりっぱなしだから。だから僕も後から整理したんですけど。一番僕が印象に残ってるのは、とにかく入って初めの稽古ですね。僕は72キロで空手青年だったし、白いタイツはいて。

山口 72キロおありになったんですか。

和栗 うん。恥ずかしくてね、白いタイツピターッ。だからももとかすごい太かったの。「あなたは、幽霊です。歩きなさい」。はあー？っていう感じで。分からない、意味がね。しょうがないから、いや、こうしてるとね。太鼓を、うちわ太鼓をドンドンたたきながら、「歩きなさい」って。優しいんですよ。でも、優しくたってどうしていいか分かんないから、「歩け」、「はい！」って言って、こう、歩く。「もっとゆっくり。もっとゆっくり、もっと」って言うけど体緊張しちゃって歩けない。そして、どうしようかな。「はい、もう一回歩きましょう。そこから行きますよ」って。するともうそれで学習するわけじゃないですか。なるほど、終わったところから今度始めればいいんだと。だから、その場その場で学習していく。

河本 僕たちも先生にそれやられましたよ、大学院の演習で。ボンボンボンボンボンボン。

和栗 そういうのを続けていくうちに、「肩の力をもっと抜きなさい。おなかを引っ込めなさい。背筋を伸ばしてあごを引きなさい」とか、いろいろ。「あなたの体は今薄くなって、後ろの景色が映ってます」と。だけどこれ気持ちいいんだよね。そういうふうに自分をなんだか無化してっちゃう。既にもう土方マジックにとらわれているわけですよ。ポオーッとしてきちゃう。考えられないよね。そこで考えるとかっていうよりも、なんかその世界にだんだんだんだん入ってっちゃう気持ち良さ。ところが、そこを土方さんは気持ち良くさせないところが天才な人だけ。「ドロンドロンドロン、誰もいない白い村の入り口に立った」とかって、私的な言葉がどんどん入っていくからどんどん頭がおかしくなっちゃう。「和栗くん」、「はい」。「ドンドンドン、幽霊ですよ。和栗くんはどこにいるのかな？」。何言ってるんだろう。「続けなさい！」って。するとまた、「和栗くん」、「はい」。「やめるな。全然違う」と。分かった。そうか、先生の言うことは聞いて反応していけないんだと。またやるのよ。「和栗くん」って、「来

たんです、幽霊」って。やった後、そしたら先生がトットトットって俺の後ろへ来て、俺のすぐ背後に来て耳打ち、「和栗くん」って。何だこの人と思った。

河本 そういうことをやるんだ。

和栗 だから、何ていうんですかね。もちろん小さい日常的な個性というものは倒さなきゃいけない。それは白紙にするという言葉で、まず踊りで色なり線なりクリアするために体をまず白紙にすることが踊りの条件なんだよと、踊るための。それを白紙にできない人は踊り手としての資格がないんですよ。これは、古典芸能の考え方ですよ。だけど、土方さんは古典芸能と類似したような方法論も使いながら、その題材となるのは非常にシュールレアリスムだとか、それから、何といいますか、観念連合だとか、あるいはデペイズマンだとかっていうふうな、新しい手法をどんどんどんどん踊りに取り入れていくわけじゃないですか。だから、非常にそれを土方さんの同調者がほとんどだったんですけど、批判されることも確かに土方さんもあったと思うんですよ。作品がどんどんきれいになって、いろいろな要素が絡み合っただンサーもうまくなって、舞踏そのものの持っている生の迫力だとか、否定性だとかが別のかたちになっていく。

河本 そうね。

和栗 そうなのがだんだん作品という形で商品化されてきちゃったって。

河本 きれいになってね。

和栗 俺なんかきれいなほうなんです。俺はきれいな舞踏って言われているから。舞踏イコール土足っていうの嫌いだから。

河本 でもそのときに、例えば本来身体の持っている粗暴さとか野性味とかがどういうふうに表示の中にうまく組み込まれていくのかっていうのがちょっとよく分からないんですよ。

和栗 ただ、土方さんは俺に、「時代と添い寝はするなよ」っていつも言ってたんですよ。時代は寄って来るから待ってろっていうふうなことをあの人は言ってたんですけど。やはり、これは何もジェネレーションの話に置き換えて解決が付く問題じゃないけれども、土方さんの 50 年代の後半から 60 年、70 年っていうのは、やはり体、肉体っていうものが脚光を浴びた時期じゃないですか。肉体が世界だっていうふうな。それまでのダンスっていうのは肉体をツールとしてか見てないと。そうじゃなくて肉体そのものが表現であり力なんである。演劇であり音楽であり、踊りでありっていう、そういう一元論的なものに時代が流れて来ましたよね。それが僕らの世代以降ってなると、今度は暴力っていうようなものがまた戦争の後の平和。あの当時昭和元禄っていわれていた、ある意味高度成長とお金と平和に享受したところに土方がそういうものを持って来たから、非常に強烈だったわけだけど、逆に今、舞踏っていうのが、ある意味必要とされている状態っていうのは、ヒーリングみたいな形で、逆に暴力と、悲惨さっていうのは、舞踏なんかが証明して表に出そうとしなくたって、世の中あふれているじゃないかと。現実のほうをはるかに、そういう意味で言えば、深刻な問題であると。芸術表現なんか追い付か

ないよ。

だから、土方さんの踊りがだんだん女性化して優しい踊りになっていったという流れよりもっと今度は細分化して、一人一人が単位でしかないことになる。世界と向き合えない、大きい物語がなくなったっていうようなことで、逆に舞踏が今、何ていいですか、全体、1人の人間の中である全体性を取り戻すために何か呼び込まれているような感じするんですね。だけど、その全体性っていうのはいったい何なのか。小さい個なのか、自分のアイデンティティーなのか。だから僕らはよく海外行って舞踏に興味があるっていう人は、ほとんどアメリカで東洋系の人だったり、あるいは、いろんなのがあんだけど、自分探しだとかアイデンティティーだとか。それから、その社会の中で表現者としてエリートじゃない人。学校の先生になれない、カンパニーはできない。やりたいんだけど、やっぱりバレエもやったことない、演劇も自分でやるとか、とにかく正規の教育から外れちゃってる人がみんな舞踏に来ますよね。だから舞踏って救済事業みたいな感じ。俺、疲れてきてるんですよね、それちょっとね。

特に、最近初めての人じゃなくてその土地土地で10年ぐらいやってる、その土地では名前が売れている人が自分流でやってきた10年だから、もう素材がなくなっちゃって行き詰まっちゃってるんですよ。だから土方、土方ってみんな言うて来るんですよ。その方法論を知りたい、持ってないから。大野先生の所みたいのに即興だったら別に方法論要らないわけであって。ところが、もうみんなやっぱり即興じゃ10年持たないんですよね、よっぽどの天才じゃないと。彼らなりの方法論はあるんだけど、いかんせん脆弱だし、堂々巡りしちゃってるから。だからそういう人との付き合いが増えちゃったから、とにかく作品創ってくれになっちゃうんですよ。

河本 ああー。

和栗 自分で創ってよって言いたい。そうするともうゼロから全部俺が創んなきゃいけないね。衣装、音楽、舞台装置から振り付け。

河本 世界でたくさんいるから。世界全体で20万とか30万とか踊り手はいるんですよね。だからすごくいるはずだから。

和栗 でも、必要とされているうちはね。できないならできないで、できる限りやろうと思ってますけど、舞踏を認知させるというところも必要だけでも、ほとんどは経験者が集まりますからね、ヨーロッパとか。逆に現地では先生って呼ばれている人がみんな来るから。要するに、手法を盗みたいわけですよ。下手すりゃこれは土方の言葉でって言えば箔が付くじゃない。いますよ、土方の弟子っていうのがいまだにいっぱい。「ところで幾つなの？ あんた生まれたとき土方さん死んじゃってるよ」と。そうしたら「精神的な弟子」ですって。

河本 晩年はずっと振り付けのほう、作品を創るよりは、あるいは自分で踊るよりは振り付けのほうにずっといきますよね。あれなんか理由あるんですか。

和栗 あるんじゃないですかね。踊れなくなったんじゃないですか。例えば、市川さんによると、「土方は定着してしまった形式を放棄することができず、ひどくいら立ち、多くの人に当たり散らした。だが母性的一元論に確信を持ち、この形式を否定してなくても良いのだと思い始める。そしてついに踊ることを中止する」ということで、まあ詰まっていますよね。

山口 そう簡単にきれいに言えるのかな。

河本 いや、きれいにはいかないんだけど、何か、もう本人のやむなさみたいな部分がどっかにはあるんですよ。今言われたことがやむなさに相当するかどうかとは分からないけど。

和栗 「土方さん踊らないんですか」って言ったら「何言ってるんだ、俺いつも家で踊ってるんですよ」っていうことは言ってますよね。それは舞台立つことだけが踊りじゃないと、まあ一応そういうこと言うんだけどね。でも土方さん、先生自体は舞台に立たなかったにしても、最後に衰弱体という言葉を用いますよね。「衰弱体とは病、病者、弱者のことであり、その死体と、姿と見ぶりを採集すれば舞踏は出来上がるのだ」と。「自我の拡張と主張を強調したモダニズムが完全に否定され、リファレンスだけで舞踏を創造されることを暗示しているような気がする。これこそ暴力的、倒錯のエロチシズムに始まった土方巽の大転換である」と市川雅さんは書いてるけど。もうそのときは、舞踏譜は要らないでしょうね。だから、土方の特徴っていうのを聞かれたときに最初に考えたのは、移り変わる人だと。大野先生は変わらないです。笠井さんも変わらない、誰も変わらない。土方さん一人変わっていった。だから、その時代その時代の土方先生に出会った人の意見が、印象がみんな違うわけじゃないですか。60年代に会った人、それから80年代に会った人ね。土方さんてこういう人ですよと。あれだけ脱皮っていうか、ある意味先生の場合は44歳ぐらいでもう衰弱体とはいかないかもしれないけど、72年に、もう既に48キロに減量して立てない踊り踊ってるわけじゃないですか。だから、よく言ってたのは、「新劇は駄目だね。68歳の役者が68歳のおじいさんの役やるんだろう？ 当たり前じゃないかそれって。誰でもできるよ、踊りは違うんだよ」と。「赤ん坊にもなんなきやいけないし、老婆にもなんなきやいけないんだよ」って。あの人は、自分の当然、何ていうかな、実人生って言ったらいいのかな、当然の年齢そのもので生きるっていうことがたまなかったんでしょうね。だからもう、駆けちゃった人ですよ。だからやっぱり57歳で死んじゃうんだよな。

河本 先生、今の先生から見たときに、土方さんって、一言で言うと、自分にとっての土方っていうのはこんな感じですよっていうのはあるんですか。例えば、実際に会ってる期間が結構短かった人で、田中泯っていうのも、最晩年に会うわけですけど、3年くらい接点があって土方死んじゃう。今になってその田中泯の文章読んでみると、今も土方巽に恋愛してます、みたいなそういうぬけぬけした文章が出てくるんですよ。でも、田中泯から見るとそういう感じが残るんだろうなという感じはします。

和栗 逆にそうでしょうね。もちろん泯さんだけじゃないけれども、他の人も似たようなこと言う人いるんですけど、土方さんの大ファンなんですよ。弟子になりたいって。ところが、土方グループに入っちゃったら俺は駒になっちゃう、嫌だっていう。泯さんなんかそうですよね。やっぱり自分の一家持ちたいタイプだから。だからその分回り回ったり生きたり触ったり、生きたり触ったり楯円運動してるわけですよ。だから、余計募るでしょうね。僕は泯さんと仲いいんだけど、世の中では俺と泯さんが敵対してると思ってる人が多いのね。なんで？ 全然そんなことないですよ。誰が言い出したのか知らないんだけど、ある事件があったことはあったんだけど、それはまあ言わないけど。俺と泯さんが劇場で招待席に2人並んで座っていると、なんかみんなギョッとして2人の顔見るんだよね。ええ、なんで？ でも、泯さんはもう舞踏家と呼ばないでくれって。ちゃんとブログで。

河本 でも、もうテレビタレントになっている。

和栗 だけど俺、泯さんのある大親友が亡くなったとき、お葬式を plan・B でやって飲んだときに、俺ん所、来たのね。「和栗さん」って言うから、俺後輩じゃないですか、年齢的に。「和栗でいいですよ」って言って。「いや、和栗さん、俺、舞踏なんか海外でやったことも称したこともないよ」って。それが最初の言葉なのよね。

河本 そうか。

和栗 「なんで俺にそういうこと言うんだよ、この酒飲んでるときに」、「いやいや、泯さん舞踏って言うてくれなきゃ困りますよ」って。

河本 plan・B ってというのが、田中泯の中野の稽古場なんです。地下にちょっと広いスペースもあって。

和栗 だけど僕はいいんですよ。だって卸元でも何でもなしね、舞踏ってなんか認可が要るわけでもないし、協会もないし。よく海外へ行くと、向こうで大学教授になってる人とか、舞踏のオルガナイザーやってる人が、「和栗さん、この国でもう、はっきり言って偽、似非舞踏家はもういっぱい困ってるんですよ。どうしたらいいでしょうかね」って、俺に聞くわけ。「なんで俺に聞くの？ 俺ブラジル人じゃないよ。あんたらの方でやってよ」と。「こっちはオーセンティックで、あっちはコピーで偽物でっていうのは、僕は判断できませんって。その人が舞踏家ですって言うんだったらいいじゃないですか。ただ、勝手な言い方しちゃえば、僕が見ていいなと思ったものは舞踏って呼びましよう。ひどいな、これと思ったものは心の中で舞踏の中に入れませんよ」と。それだけの話であって、一方的な。

シュテンガー 一つご質問したいんですけども。偉い先生がいる場合に、そのお弟子さんたちとの関係でいつも問題になるんですけど、要するに、土方の舞踏というコアの部分というかしっかりしたものがあって、それがあって、後に続くお弟子さんたちがさまざまな、何ていうか観点からこっちを強調したりあっちを強調したりっていうようなことの中で、いろいろ違いが出てき

たりしてくるときに、その違いと違いがぶつかり合って一つの、しっかりしたこの大元の、土方そのものというものと、ずれてくるっていうことがあるのか。それとも、弟子同士の間で争いみたいなことが、お互いをお互い排斥するような関係になってしまうと、もともとの土方と言われるものとのちぐはぐが出てくるというか。土方ということと、それから、その後に続く弟子たちとの関係性みたいなものをどういう具合に見るべきなのでしょう。

和栗 それ難しいですね。難しいっていうか、既に起きている問題なんですね。踊りの厄介さっていうのは、作品が自分じゃないですか、踊り自体は消えるにしても。ということは、踊りを批判する、ある意味悪い批評をするっていうことは、その人を責めるっていうふうになっちゃうんですよ。そうするとね、はっきり言ってけんかになっちゃいますよね。ですから、うかつに人のこと言えなくなっちゃうわけですよ。

例えば絵画だとか音楽だとか、自分から切り離してある程度距離があるもの、作品といえるものの方が、客観的に見ることができ、その方がいいけれども。それで、土方さんの場合は、特に山が高いから、一番問題でしょうね。

シュテンガー 要するに、素晴らしい大きな木に例えると、下から育とうと思っても、木は育たないじゃないですか。

和栗 そうですね。ちょっと消極的な見方しちゃえば、弟子は都合のいいときだけ土方の名を出してくるっていうこともあり得るわけですよ。

河本 あるな。

和栗 まして、今の若い人、土方さん知ってるわけじゃないですから。例えば文章を読んだことでも、これが非常に自分の中に染みてくれば私は土方の言葉を理解したっていうふうになるわけじゃない。そうすると、今度それを人に伝えるわけですよ。だから、さっきも言ったかもしれないけど、土方さんの全仕事って把握してる人は誰もいないわけで、土方さんも把握してないと思うんだけど、みんな断片しか持っていないわけですよ。その断片を集めれば多少立体的な形が浮かび上がるかと思うんだけど、今先生のおっしゃったように、お互いがライバル意識だから共同作業に入っていない。

シュテンガー 土方協会とか、土方アソシエーションとかそういうものって、なかなか難しいと。

和栗 だから、土方アーカイブだけですよ。ただ、あれは研究だからダンサーは関係ないからね。結局、土方の残ったものを整理するというか。

シュテンガー 土方アーカイブが、やっぱり土方さんに関する資料を集めて残している？

和栗 ほとんど、日本で一番でしょうね、量と質。

河本 奥さんの元藤さんが亡くなったときに、大量に家にあったもの、企業が買いに出たんです。企業が買っちゃって、倉庫に入れとくと 10 年とか 20 年たてばもう値段が上がっちゃうわけだから、100 倍とかね。だけど、その間が誰も見るできないことになる。

慶応大学って所に立派な人がいて、アート・センター所長と、それから前田富士男さんと。前田富士男さんっていうのは大親友なのね、僕の。土方夫人にお金は出せないけれども。要するに、大学のセンターに預託してくれとかたちでお願いして出来上がったようです。

山口 ちゃんとした形でね。

河本 その形であそこに実現したんです。それがなかったとしたら今頃はもうどこかに行っちゃっている。

和栗 熱海の倉庫で腐ってるね。紙だもん、だって。

河本 そう。

和栗 ましてこういう本なんかできないよ。

河本 できない。

和栗 誰もやんない。森下さんだって。森下さんが1人でやったようなものですからね、前田先生ももちろん強力なサポート。

河本 うん。

シュテンガー アーカイブの構成員というか、学者なのか学芸員なのか。

和栗 研究員だよ。

河本 うん、研究員。

和栗 でも、基本的には森下隆さん一人だよ。いろいろ英訳を手伝ってくれる人とかはいますけど、昔は、もうちょっと予算があったときは、3人ぐらいで取り掛かっていたんだけど、ただ、日吉キャンパスのほうの小菅隼人先生、演劇のほうの教員なんですけど土方のほうに非常に入ってきてますから、森下さんと小菅先生かな。

河本 それで、海外でも見て、ああ自分もやってみたいとか、そういう関心を持つ人って潜在人数はもうかなり多いわけですから、そうすると、ちょっと若い人に対して、先生のほうからね、メッセージをね。

山口 でもちょっと実際にやらないと。

河本 もちろん。実際に見る。だけどね、やっぱりこれだけ直接土方巽と一緒にいた人から出てくるメッセージはちょっと違うから。

和栗 いやあ、そうですかねえ。目の前の現場をどういうふうにやり過ごそうかで。もちろん渋谷さんが土方さんの所に書いているように、70年代を開放的に語る時間なんて俺にはねえんだよっていうのは当たり前ですけどね、昔は良かったなっていう話をしてもしょうがないので。だけど、難しいですね。今僕、日本でワークショップ開いてないし自分のカンパニーも解散したまま新しくつくってないから、教えてないんですよ。だけど海外行くと教えなきゃいけないんですけど。「和栗さん踊りやめちゃったんですか」とか聞かれるんで、いや、別にやめてないよって。海外で何やってるか報告してないからね、全然国内に向けてはやっていない。難し

いとこに今ちょうど来てるんですよ。海外で僕を呼ぶ連中っていうのは、高いワークショップ代払って、ある意味ものすごいアクティブですよ。教えてくれって。これ日本でやっても、なんか今のやる気のない若い子に、なんで俺がケツ叩かなきゃいけないのみたいなのを 20 年も 30 年もやってきて、ちょっと飽きてる。

日本の男と女が駄目だって言ってるわけじゃないんですよ。ただ、なんか、人任せだっていう感じもしちゃうんで、そういう疲れが出ちゃうのね。向こうでもう激しく求められる、ああ、きょうは疲れたっていう、ある意味いい疲れじゃないんですよ。なんかこう、毒がたまってきたら、こっちへ来たら。

シュテンガー それと関連したことなんですけど、4 週間前ぐらいに舞踏を見たんですけども。

和栗 どこですか。

シュテンガー 下北沢のほう。地下だったんです。

河本 スズナリかな。

シュテンガー 見た人が 25 人ぐらい、ものすごく小グループだったんですけど。要するに、今の世界に広まっているっていうことはよく分かってるんですけど、日本の中で田中泯さんなんかの場合だと、すぐ券が売り切れちゃってっていう状況は聞いてますけども、東京とか近辺で、今舞踏がどの程度若い人たちに広がっているのかということが質問です。

和栗 そのリサーチは、非常に悲観的なものになると思いますよ、多分。

シュテンガー その理由が、要するに、若い人というのは基本的に、ある種の、みんながみんなとは言わないですけど、革命的なとか何か新しいことをやり始めてもおかしくない世代じゃないですか。世代から言うとな。

河本 例えば 1 週間の興業をかけるのは難しいから今 4 日とか。勅使河原の舞台も、それから天児牛大の舞台もものすごく洗練されちゃってるんですよ。見てきれいという部分が前景に出てくるんですよ。確かに洗練されてるんですよ。でも、これ通常の意味の身体と違うよなという感じが強く残る。通常の意味の身体と違うよなというふうに思いながら、でも、要するに、作り手の側、見せるということでの作品の洗練のされ方っていうのはあるんですよ。

本人たちがどう思ってるか分らないですよ。勅使河原さんに最近会ってないから分らないけど、こんなはずじゃないよなっていう部分は、なんかあるんですよ。でも、見せるためにはそこを作るんですよ。

山口 シュテンガー先生が問題にしているのは、若い人たちへの直接的な関係性じゃないですか。

河本 うん。

山口 だからその出来上がっているものを見せるっていうことと、それをどう受け取るかっていう話じゃないですか。

河本 いや、そこがね。だけど受け取りの感覚が舞台で見るのと、スマホで見るのとで違いがなくなっ

ちやうと、これがもう大変なんです。つまり、直接身体の前に座って見るのが、まったく別の体験だということが伝わりにくくなっている。

山口 それが分かんねえのかな、今の若いやつは。

河本 いやいや、スマホですよ、スマホで見てるわけですよ。

山口 スマホで見るとということと、大違いじゃなか。

河本 だから問題なんだよ。

山口 だって生のコンサート行くのと、それからうちでバアーッって聞きや、そのような効果もあるかもしれないけど、間接的なものと、まるで違うってこと分かんないの？

河本 いや、だからね。だから、御嶽山が爆発しても、爆発の粉じんが舞い上がってるのにスマホの映像見るようにこうやって見てるから死ぬんですよ。

山口 だよ、あれ撮ってるんだから、歩いて。携帯にさ。

河本 つまり身体 of 何かの変容に対して、ここの問いが最後の問いなんです。現在起きていると思われる身体 of 何かの変容に対して、なおかつ、土方は有効だと思うんですけども、その有効さのところを踏むこと of 大変さみたいな部分ね。

シュテンガー これを逆に言うと、結局僕たちは年寄りになってきていて、昔の基準でもって若い人達を批判するけど、この新たな世代の中に可能性があるわけで、その可能性に対してまるで盲目になってしまうのではないか。つまり、これは新しく出てきているある種の身体性 of 可能性として見ることはできないのか。土方さんは、要するにこっちでもあっちでもなかった人だから。つまり、今までの伝統に縛られることもなければ、モダンダンスという新しいことだけに満足したわけじゃなくて。

河本 そりゃそうなんだけど・・・。

和栗 僕がこれ作ったでしょう、その意味なんですよ。土方さんって、非常に問題をまず二極化させること、現在化っていうか目の前に出すことによって解決、あるいはその間をつなぐものを発見するという、ある意味非常に度胸のあった人だと思うんですよ。だから精神、肉体、もの、そういうものをやっぱりテーマとしてバーンと表に出したわけ。自分で答え持ってなくてもね。自分が飛び込むため、ぶつかるために出したと。やはり後期の土方さんの仕事っていうのは、今のコンピューターの世界と非常に似通ってるなと思ったんですね。それを 40 年前にやってるんですよ、舞踏譜っていうのは。

山口 お思いになったっていうか、それを思われたのはいつですか。

和栗 だからこの舞踏譜作ろうと思ったとき。

山口 作ろうと思ったとき。

和栗 だから 90 年ぐらいに。

山口 なるほど。

和栗 ああ、土方さんの仕事って今のこのコンピューター世界を、あの当時だから、70 年代に既に先取りしてる。体そのものが一つのコンピューターに近い、情報の受信体と発信体で、それは、プラットフォームは幾つもあるんだと。そこが中心。脱中心なんてフォーサイスの 20 年前にやってるわけですよ。それからネットワーク、これは舞踏譜の世界ですから、それを体の上で行うということ。

河本 それはすごいわ、それはすごい。

和栗 だから、土方さんの踊りをよく地上界の踊り、あるいは地下でもいいですね、大地の踊りが舞踏で、天上界に行くのがバレエでっていうふうな、乱暴な比較をよくされたんですよ。ところがやはり、先生自体は、これは前田富士男先生とも話してみたんですけど、やっぱり中空なんですよ。「私は 10 センチ浮いてる」と。「私の脳髄は 10 センチ浮いてるんだ」と。やっぱり日本の伝統舞踊っていうのは地上を徘徊してるんだよね。だから歩くこと、地上をいとおしんで飛翔しない。バレエっていうのは、やっぱり地上から離れること、魂として昇華する。土方さんの場合はなんか仏教的とは言わないんだけど、真ん中にバーンと浮いて、これがまたこっちに瑠璃光じゃないけど、遍在してるような、立体的なネットワークですよ、舞踏譜というのは。

山口 中空っていうのは仏教で言うと死んだ後の世界ですよ。

和栗 死んでるとか知らないけど。

河本 往生もできず、戻ることもできない。

山口 そうだよ。

河本 そこですよ。

山口 そうだよ。だから浮いてるんだよ。

河本 いやいや、これいい話だな。正直言うと、僕は直接土方の舞台見てないんですよ、彼が踊ってるのを見てない、直接は。

和栗 そうですね。

河本 何か知らないけど、いたことはいたんですよ、楽屋の裏みたいな所に。なんで、この人じゃないのっていうのは確かにあった。でもそのときはもう踊ってなかったから。

和栗 そうでしょうね。70 何年でもう降りましたからね。いつも客演ですからね。

河本 ええ。

和栗 先生自体の舞台っていったら 73 年が最後ですから。

シュテンガー どうしてご短命で、57 歳で亡くなっちゃったんですか。

和栗 肝臓癌。だってあの人飲むと食べないから。

河本 炭をかじるのが好きなんですか。

和栗 どうでしょう。

河本　なんかそういう場面だけが語られるんですよね。炭かじりながら冷や酒を飲んでるとか。

和栗　スキャンダルはいっぱいあるから、それはきりないですけど。

河本　じゃあ、これで。

和栗　どうもお疲れさまでした。

シュテンガー　とても興味深いお話を本当にありがとうございました。

（了）